



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 19 (2013)

### SUEÑO Y DESTINO EN *EL DESENGAÑO EN UN SUEÑO* DEL DUQUE DE RIVAS

Sigmund MÉNDEZ  
(Universidad de Salamanca)

*Recibido: 20-05-2013 / Revisado: 10-07-2013*  
*Aceptado: 15-07-2013 / Publicado: 25-07-2013*

**RESUMEN:** En este artículo se estudian dos elementos centrales de *El desengaño en un sueño* (1842) del duque de Rivas. Por una parte, se presenta una consideración panorámica de la temática del sueño, sus antiguos valores como prognosis y su índole de tópico literario presente en las probables fuentes utilizadas por Rivas. En esta indagación se destacan la dimensión significativa y metateatral del sueño, y se exponen algunos de los símbolos utilizados por el poeta destacando su sentido dentro del Romanticismo. Entrelazado con el sueño se explora el polémico asunto del «fatalismo» de la obra por medio de las antiguas teorías sobre el carácter individual predeterminado y su contextualización con el «pesimismo romántico», desarrollado en la filosofía por Schopenhauer. El abordaje crítico pretende así comprender esta obra «predilecta» del autor insertándola en las corrientes estético-históricas a las que pertenece, el idealismo ascético-pesimista y el onirismo transcendental romántico, poniendo de relieve su lugar principal en la escena española como drama fantástico.

**PALABRAS CLAVE:** Rivas, *El desengaño en un sueño*, sueño, destino, simbolismo, pesimismo, drama fantástico.

## DREAM AND DESTINY IN THE DUKE OF RIVAS' *EL DESENGAÑO EN UN SUEÑO*

**ABSTRACT:** In this article, two main issues of the Duke of Rivas's *El desengaño en un sueño* are studied. Firstly, it presents the thematic of dream in a panoramic revision including its ancient values as prognosis and its topic disposition in the probable sources used by Rivas. The proposed reading displays the significant and metatheatrical dimension of dream emphasizing its relevance to Romantic literature and exposing some specific symbols employed by the poet. Secondly, intermixed with the dream, the polemical matter of «fatalism» is analyzed under the light of ancient theories on the predetermined individual character and it is contextualized within the «Romantic pessimism», developed in philosophy by Schopenhauer. In this way, the critical approach attempts to comprehend this Rivas's «favorite» work relating it to the aesthetic and historic streams to which it belongs, ascetic-pessimistic idealism and transcendental Romantic oneirism, stressing its importance for the Spanish theatre as a fantastic drama.

**KEYWORDS:** Rivas, *El desengaño en un sueño*, Dream, Destiny, Symbolism, Pessimism, Fantastic Drama.

... a unos concedió comprender con estudio el símbolo de la luz,  
a otros estando en el sueño los ha hecho fructíferos de su fuerza.<sup>1</sup>  
(Sinesio, 1944: 151 [*De insomniis* 4.135B = *Oracula Chaldaica* fr. 118]).

En el censo de obras dramáticas de Ángel de Saavedra, duque de Rivas, se destaca, junto a la más reconocida eminencia de *Don Álvaro*, el no desdeñable logro de *El desengaño en un sueño*.<sup>2</sup> Compuesto en 1842, este drama fantástico fue en rigor el último trabajo teatral de Rivas y — pese a que éste vivió dos décadas más — ha sido considerado como una suerte de testamento poético.<sup>3</sup> No gozó de la exitosa difusión de *Don Álvaro*, pues ni siquiera fue representado en vida del autor (la complejidad escenográfica y el reto del protagonista parecen haber amedrentado a empresarios y actores); y sólo a través de lecturas privadas (López Anglada, 1972: 79) y la publicación de las obras completas en 1855 fue cosechando elogios. El propio duque, en una carta a Cañete (24 de febrero de 1849), se lamentaba de que no hubiese sido representado aún este «hijo predilecto» suyo (Peers, 1923: 597); no fue sino de manera póstuma que pudo cumplirse ese deseo: el 11 de diciembre de 1875 en el teatro Apolo con la presencia del rey y Antonio Vico como protagonista, consiguiendo un aceptable triunfo no sin algunos reparos sobre el extenuante espectáculo (Boussagol, 1927: 43-44). Estos iniciales escollos parecen haberse replicado en una modesta difusión de la obra y la vaga presencia que tiene en la historia literaria de España (Alborg, 1982: 508), ambas acaso inferiores a su valor poético. *El desengaño en un sueño* comporta un ambicioso proyecto, un esmero en la versificación y un afán sintético de vivencias, reflexiones y lecturas, que si bien no consiguen el acrisolamiento estricto

<sup>1</sup> Las versiones castellanas de textos en otras lenguas son siempre del autor.

<sup>2</sup> Según juzgaba Hartzenbusch: «el *Don Álvaro* y *El Desengaño en un sueño* me parecen iguales a las mejores que en todo el orbe literario se han publicado en lo que llevamos del presente siglo» (1855: xv).

<sup>3</sup> Visión contradicha razonablemente por Alborg (1982: 512) en términos del despliegue de los diversos trabajos poéticos de Rivas; pero no es del todo inválido pensarlo como un testamento dramático (quizás el «desengaño» de esta obra fue demasiado grande para el duque) y, sobre todo, como «un resumen, un testamento» del Romanticismo (Navas Ruiz, 1982: 182).

de las más acabadas obras maestras, sí le otorgan un sitio de relieve entre los trabajos de su autor y en la dramaturgia española del siglo XIX. Por el vigor de su expresión, por el planteamiento de problemas trascendentales (aun si sólo se ofrecen como esbozos o indicios) y por la diversidad de fuentes directas y lazos posibles que sugiere, *El desengaño en un sueño* es digno de estudios mayores y se ofrece como territorio propicio para exploraciones psicológico-filosóficas, análisis simbólicos y ejercicios de literatura comparada. Este artículo centra su atención en dos temas medulares que vertebran estructuralmente el drama, tanto en su dimensión formal como conceptual: el sueño y el destino, y ofrece una contextualización literaria e histórica de ellos para la comprensión de su función y sentido.

Como evidencia la marca primera del título, el sueño constituye un asunto toral de la obra; es, de hecho, el marco dentro del cual ocurre el drama del protagonista, desplegándose como una posibilidad premonitoria. Ciertamente, Rivas aprovechó esa cualidad universal que se le atribuye desde la Antigüedad al sueño, que —como definía el maestro de oniocrítica del siglo II d. C., Artemidoro de Daldis— «es un movimiento o ficción multiforme del alma significante de los bienes o los males que han de ser» (1963: 5). De manera más directa, es evocable a tal propósito la honda afición de los románticos por este tema (explorada en la clásica monografía de Béguin). En un movimiento pendular del espíritu, despegándose de la orientación lumínica y racional que domina en el siglo XVIII, el arte privilegió a la noche como momento arquetípico de sus aventuras creadoras, reafirmando con ello el tornasolado mundo interior de la subjetividad. Figuras como Lichtenberg preludieron ese retorno del hombre hacia sus sueños como una senda posible para el autoconocimiento (Béguin, 1974: 10-20). Y así Rousseau, Moritz, Troxler, Jean Paul Richter, Tieck, Schiller, Goethe, Novalis, Wordsworth, Coleridge, Byron, Keats y otros tantos autores preferirán a veces transitar las veredas nocturnas del sueño, como escapismo de una realidad anodina o vil pero también como íntimo acceso a «otra realidad». Por ello, las ideas antiguas sobre la condición «sobrenatural» del sueño —regalo de Zeus, lo llamó Homero—, mensajero de lo sagrado y posible vehículo de salvación pudieron resurgir en el Romanticismo, reapareciendo como misterioso y aun privilegiado portador de sentidos y maestro oculto de cada hombre. Cabe afirmar que de una similar valoración de lo onírico, que da a parte del período romántico su sello particular, participa *El desengaño en un sueño* de Ángel de Saavedra y es dentro de dicha corriente donde adquiere mayor relieve su significación histórica y estética.

Ahora bien, a la vista está que *El desengaño* es heredero directo, en la escena hispánica, de *La vida es sueño* de Calderón, cuyo influjo, aunque disminuido por Peers al mínimo (1923: 545-546), puede considerarse no sin razón como fundamental casi al grado de ser un tipo de «refundición» (Ganelin, 1993: 135, 142). De manera más vasta, ambos forman parte del nutrido grupo de obras que refieren el relato del «sueño motivador» (Frenzel, 1990: 254) o «conversor»; donde, cumpliendo con una finalidad de transfiguración moral, un hombre de humilde condición se ve elevado a un estrato superior, a través de un sueño o un engaño, para luego retornar a su primer estado. Su origen es oriental, y una aparición notable de él se encuentra en *Las mil y una noches*, en la «Historia del durmiente-despierto» (*Noches* 576 a 583). Otro avatar es el relato chino de Shen Jiji (siglo VIII a.C.) «Recuento del mundo dentro de una almohada», donde, al dormir en el camino a Handan sobre una almohadilla de porcelana, regalo del sacerdote taoísta Lü, el joven erudito Lu, quejoso de su suerte, tiene un efímero sueño de prosperidad que lo prepara para recibir la instrucción sobre «cómo suprimir el deseo»; el cuento sería dramatizado en el siglo XVI en la *Historia de Handan* de Tang Xianzu (Luo, 2011, vol. I: 402-403; vol. 2: 761). En el siglo XVIII, valga recordar a su lejano descendiente en la narración *Le blanc et le*

*noir* de Voltaire. En parte inspirada en él, es necesario en esta breve lista destacar una obra más próxima, el «drama del destino» *Der Traum ein Leben* (representado en 1834, publicado en 1840) del austríaco Franz Grillparzer, antecedente mencionado por Cueto (1866: 95) y comentado por Farinelli (1894: 327-333) como fuente posible de *El desengaño* y su «arbitrariedad» y «*Bizarrierie*». Ciertamente, la cercanía cronológica de su composición y, sobre todo, el desconocimiento del duque del idioma alemán dejan dicha conjetura como «an interesting possibility» (O'Connell, 1961: 575), que pese a su dificultad queda abierta por las semejanzas notables. No soluciona del todo la cuestión la sugerida fuente común para ambos textos (Peers, 1923: 546-547; Boussagol, 1926: 312), la muy modesta comedia —con un título de evidente inspiración calderoniana— *Sueños hay que lecciones son o efectos del desengaño* de Manuel Andrés Igual (representada en 1808 y publicada en 1817), que refunde a su vez a la italiana *Il sogno di Aristo* (1795) de Francesco Avelloni. Aunque parece probable que haya sido el punto de partida de Grillparzer, presenta respecto de *El desengaño* similitudes menos notorias, mientras que algunos de los elementos de éste resultan más próximos al propio drama austríaco. Sea como fuere, los trabajos de Grillparzer y Rivas expresan de cierto intuiciones poéticas y una actitud espiritual similares, inscritas en la corriente mayor del onirismo romántico.

Ya en dichos antecedentes, de manera más o menos acusada, el sueño conlleva dentro de la obra una dimensión «metaliteraria», pues implica el despliegue de una ficción dentro de la ficción. Una vivencia personal y «subjetiva» se presenta como tal en el «mundo cerrado» del sueño, o bien, en una representación fáctica, compartida por otros, pero dispuesta externamente a su intención y dirigida como mera «teatralidad» temporal. En ambos casos, suele conllevar el valor de una «prueba» para quien padece la experiencia por medio de la agencia del sueño y su «engaño» que, como evidencia el título de Rivas, busca precisamente inducir su «desengaño». Tal clase de sueños interiores o fingidos supone la puesta en escena de lo que «realmente habría de pasar» si su protagonista se viera, en la auténtica vigilia, en tales circunstancias y por ello comporta la cualidad de una prognosis.

De tales características participa el sueño de Lisandro, «profético» y por ello admonitorio, donde las imágenes oníricas se ofrecen como prefigurativas en caso de cumplirse su anhelado ingreso al mundo. El suyo no es, claro está, un sueño «natural», sino un sueño inducido por fuerzas exteriores «sobrenaturales». A semejanza del erudito Lu en el relato de Shen Jiji, el pastor Darcilo de Igual o el Rustan de Grillparzer (con el casi apenas sugerido Derviche), Lisardo recibe el sueño de un poder externo, el de su padre Marcolán, quien a través de sus artes mágicas lo duerme y convoca a los «Genios» (de los amores, de la opulencia, del poder y del mal) que habrán de proveerlo de medios y situaciones que colmen los movimientos de sus apetitos:

¡Hijo del alma...! ¡Hijo mío...!  
 En sueño profundo está.  
 Ahora desengaños sueñe  
 que pongan fin a su afán.  
 Espíritus celestes e infernales;  
 genios del bien y el mal, que los destinos  
 por ocultos caminos  
 dirijís de los míseros mortales.<sup>4</sup>  
 Al gran poder de mi saber profundo

<sup>4</sup> Puede esto recordar la invocación al inicio del *Manfred* byroniano: «Mysterious Agency! / Ye Spirits of the unbounded Universe! / Whom I have sought in darkness and in light», etcétera, a los que el protagonista pide «olvido» (Byron, 1944: 397-398, acto I esc. 1).

obedientes venid, que ya os aguardo,  
 y al dormido Lisardo  
 mostrad en sueños cuanto encierra el mundo.  
 En vagas vaporosas ilusiones,  
 y en fantásticas formas vea su mente  
 cuanto anhela imprudente,  
 y ancho campo ofreced a sus pasiones (Saavedra, 1855: 448-449, acto 1 esc. 1).

De las palabras de Marcolán se infiere que las fuerzas convocadas por su magia cumplen la función de otorgar a Lisardo la posibilidad de desenvolverse en el mundo onírico como en el real, de ofrecer dentro de sí los elementos ausentes por su falta de experiencia mundana y abrir así «ancho campo» a sus pasiones; a través de ese artificio prodigioso, se logra completar en el orbe interior de Lisardo el entramado de situaciones y personajes para que pueda ejercer, dentro de ese ámbito ficticio, las muy reales inclinaciones que pugnan en su interior. La «magia» opera entonces como un medio de «ensanche» para la fantasía onírica y hace posible que en esa inmersión dentro del «mundo propio» (del que habló Heráclito, 1951: 171, fr. B 89) irrumpen fuerzas del mundo despierto, y que ese universo aislado e individual se convierta en un espejo que incluya lo exterior ausente. Dota, en cierto modo, de substancias objetivas al imperio interno de la subjetividad, potenciando la inherente cualidad del sueño de erigir un modelo primario del mundo. El sueño de Lisardo, de procedencia sobrenatural, es medio para la revelación interior, experiencia onírica que se sumerge en las fluctuaciones del devenir y avista anticipadamente la dirección del sino.

Puede decirse que Marcolán usa del sueño de una forma semejante a la pitia y los psicagogos de Grecia, que hacían de él un medio para que el enfermo o el suplicante hallasen cura a sus postraciones físicas o morales. Cabría sugerir que la de Lisardo semeja una *incubatio* onírica de tipo ritual, como las practicadas en las civilizaciones antiguas (particularmente, en el período helenístico e imperial). Desde tal perspectiva, Marcolán, al ejercer un influjo sobrenatural sobre su hijo, echando mano incluso de los «poderes infernales», hace gala de la dominante *potestas* del mago pero con la cualidad de «médico» que administra, de hecho, un *phármakon* filosófico (Ganelin, 1993: 135-136). Una vez que el aprendizaje y la curación diurnos agotan sus posibilidades (así en la obstinada desesperación de Lisardo), se abre la vía del sueño como recurso cognoscitivo y sanador.

Parece bastante probable que Rivas haya basado en la notoria figura shakesperiana de Prospero<sup>5</sup> el perfil de Marcolán como amo de fuerzas sobrenaturales y de diversos «espíritus», capaces efectivamente de realizar escenificaciones según su voluntad.<sup>6</sup> Así, el vínculo resulta particularmente significativo en cuanto a la dimensión de la magia como gran instrumento de metateatralidad. Si en *The Tempest*, Prospero muestra la «realidad de las ilusiones teatrales» al grado de confundirse con «the playwright himself» (Kermode, 1971: 255-256), la figura de Marcolán, que invoca a los cuatro Genios para ponerlos al servicio de los anhelos del soñante, se convierte en una suerte de espejo cifrado del propio dramaturgo, pues por ese medio prepara lo que será el teatro onírico dentro del teatro, las propias acciones que componen *El desengaño*. Además, como presencia inmutable al interior de su gruta, es el anclaje de lo «real» frente a todo lo otro, el vendaval de eventos en la paralela realidad ilusoria. Al fundirse en su figura magia, teatro e inducción onírica,

<sup>5</sup> El acusado influjo shakesperiano en esta obra de Rivas, en particular de *The Tempest*, *Hamlet* y *Macbeth*, ha sido puesto de relieve por Peers (1923: 546-547).

<sup>6</sup> «Spirits, which by mine art / I have from their confines call'd to enact / My present fancies» (Shakespeare, 1997: 1680a, [*The Tempest*] acto 4 esc. 1 ll. 120-122).

podría decirse que él mismo constituye una especie de Genio del Teatro y Genio del Sueño, investido con el poder del dios Hermes («Le tocaré con la vara, / y al sueño se rendirá»; Saavedra, 1855: 448, acto 1 esc. 1),<sup>7</sup> una virtual encarnación escénica de «el sueño (autor de representaciones)», aplicándole la alegoría de un soneto de Góngora que ilumina semejantemente esa convergencia entre lo onírico y lo teatral (1985: 137). Acaso sobre ello el poeta romántico se inspiró también en su modelo barroco, Calderón, en particular *El mágico prodigioso*, donde el Demonio como maestro de magia cumple igualmente funciones metateatrales (Méndez, 2000: 268-270). En cualquier caso, está desprovisto de semejante valencia negativa; pues no busca «inclinarse» o «torcer» la voluntad de Lisardo, sino hacerlo partícipe de su propio conocimiento en la dimensión existencial del drama onírico. El mago sólo expande el «ancho campo» del sueño para que su hijo pueda en él desempeñarse como legítimo hacedor y protagonista de su propio drama.

En esta obra de Rivas hay una eficaz coalescencia de lo teatral y de lo onírico;<sup>8</sup> bien puede estimarse que los literalmente «mágicos» cambios de escena, en la presteza y variedad de sus metamorfosis, están de cierto diseñados y resueltos para inducir en el espectador la sensación vertiginosa e «irreal» de los sueños. También es de notar que éstos han sido explicados en la moderna psicología como una suerte de «drama», incluso con una estructura compuesta de cuatro actos, número que, en coincidencia curiosa, empata con *El desengaño* (única obra, por cierto, del duque con tal estructura cuatripartita que de modo llamativo comparte con la de Grillparzer). Roland Cahen recuerda la caracterización junguiana de cuatro actos que componen el sueño, desarrollándose en ellos:

- 1º son exposition et ses personnages, son lieu géographique, son époque, ses décors;
- 2º l'action qui s'y annonce et s'y noue;
- 3º la péripétie du drame;
- 4º ce drame évolue vers sa terminaison, sa solution, sa «lyse», détente, indication ou conclusion (1967: 111).

Así, aunque el aparato imaginario puede modificarse, en un sueño subyace en lo esencial una organización y sentidos unitarios. Dentro de su modalidad de visión onírica nacida de la imaginación artística y no del sueño inconsciente, el drama de Rivas no se aparta mucho de esa estructura general que puede aplicársele como marco explicativo indirecto. El primer acto, una vez iniciado el sueño de Lisardo, nos ubica en los escenarios dramático-oníricos y sirve como introducción de personajes y situaciones. El acto segundo desarrolla la acción y teje sus secuencias de manera ascendente; allí se plantea el rechazo de Zora, el consentimiento a las proposiciones de la reina y se realiza el asesinato del monarca. El acto tercero marca el cambio de fortuna para Lisardo, con el desvelamiento de la hipocresía general, los planes de la reina para matarlo y, finalmente, la revuelta popular cuando se descubre que él es el regicida. Por último, el acto cuarto conduce al desenlace del sueño, con la revelación de la muerte de Zora, la impotencia de

<sup>7</sup> Recuérdese la caracterización de Hermes y su caduceo, ya en Homero: «y empuñó la vara, que los ojos de los mortales hechiza / de quienes quiere, y también a su vez a los que duermen despierta» (*Iliad*, canto 24 vv. 343-346); Mercurio, según indica Virgilio en la *Eneida* «dat somnos adimitque» (libro 4 v. 244). Calderón lo mostró en *Fortunas de Andrómeda y Perseo* induciendo un sueño revelador a Perseo: «Yo le he de representar / en las fantasmas de un sueño / toda su historia» (1966: 1647a).

<sup>8</sup> Para Cañete: «Esta intervención del mundo interior materializado, principal elemento de la acción [...] no es nueva en nuestro teatro; pero jamás se la había hecho servir a tan altos fines ni sistematizado con tanta elevación y grandeza» (1884: 72). Peers encareció: «The atmosphere of the dream-scene is wonderfully true to experience» (1923: 557).



las fuerzas demoníacas para auxiliar a Lisardo, su captura y prisión, la próxima muerte y la condena infernal.

Aunque el sueño de Lisardo se presenta dramáticamente como la imagen anticipada de lo que serían sus acciones en el mundo, o al menos una representación aproximada, la secuencia de hechos, en su coalescencia de sueño y poesía, propicia interpretaciones alegóricas. En sus propios antecedentes literarios se manifiesta esa tendencia: en *La vida es sueño*, convertida en auto sacramental, Segismundo se transforma en el Hombre; o bien, el «drama alegórico» *Sueños hay que lecciones son*, con su conjunto de personificaciones (el Peregrino-Desengaño, la Fortuna, el Mérito, el Remordimiento, etcétera). Ese aparato de figuraciones abstractas desaparece en Grillparzer, pero su obra conserva una ambigua duplicidad significativa (el sombrío Hombre de las rocas, Gülnare como «Lichtgestalt», Zanga como «demonio», etcétera), volviendo operativo un nivel simbólico de la representación que cabe comprobar en *El desengaño*, al virtualmente desplegar «elementary symbols and archetypal figures» (Allen, 1968: 201) que permiten leer, por ejemplo, a Marcolán como Bienhechor del Hombre y a Lisardo como la Humanidad (García Templado, 2003: 38). Valga asimismo subrayar que ya los propios románticos indagaron en pioneras exploraciones el lenguaje «en imágenes y hieroglifos» de los sueños y su vínculo originario con la poesía (Schubert, 1840: 23-24).

Los «dramas oníricos» comparten en efecto con los propios sueños la condición de ser un tejido de metáforas y de símbolos. Algunos de éstos poseen en *El desengaño* una más o menos clara textura tópica, e incluso permiten conjeturar influjos directos en los probables modelos usados por Rivas. Un símbolo destacable es el rayo, cuyo valor psicológico se sugiere al aparecer, en primer término, en la mente de Lisardo, donde llamea un «fuego mayor que el que en los rayos arde» (443; 1.1), como «the Promethean spark, / The lightning of my being» (Byron, 1944: 398b, [*Manfred*] acto 1 esc. 1), rayo menos de la potencia generadora y motriz que de índole destructiva, como el que en *King Lear* se invoca para que «Crack nature's moulds, all germains spill at once / That makes ingrateful man!» (1997: 1322b, acto 3 esc. 2 ll. 8-9), elemento perturbador que rompe el orden cósmico y abre la puerta a la naturaleza maligna. Es el rayo manifestación particular de otro símbolo, el de la tormenta, que domina al comienzo del drama, y que representa la eclosión desordenada de lo pulsional, «la tempestad / de las humanas pasiones» (Saavedra, 1855: 447, acto 1 esc. 1) reflejada en el desquiciamiento de la naturaleza, ecos y sincronías del microcosmos y el macrocosmos. Símbolo característicamente romántico,<sup>9</sup> expresa la avidez humana, la «fantasía sensual» y el fervor tanático de una subjetividad sin freno: «la espantosa tormenta de mi pecho» (Saavedra, 1855: 503, acto 3 esc. 4). A su vez, como caos inicial precede a la emergencia del cosmos, a la manera del proyecto mágico de Prospero en *The Tempest*; en su potencia yace también la destrucción de lo aparential intrascendente, como en la invocación del «Pater Extaticus» al final del *Faust* (Goethe, 2003: 456, acto 2 esc. 5 vv. 11861-3).

Tras la tormenta, la luna ilumina al protagonista con su tornasolada luz significativa; símbolo de la mudable condición humana y la ignorancia (Valeriano, 1556: 328-329), también del conocimiento especular y la inmersión interior que señala la momentánea victoria de lo inconsciente y la imaginación, el florecimiento nocturno del misterio y la magia. Bajo su regencia se inicia el viaje onírico de Lisardo con su caudal de símbolos, sobre todo, desde el cierre de la segunda jornada. La ambición del protagonista se topa, frente al dosel regio en su escalada final, con «una barrera... / ¡Ay, que más alta es / de lo

<sup>9</sup> Valga como ejemplo de su demasía la Gulbeyaz del *Don Juan* byroniano: «And the deep passions flashing through her form / Made her a beautiful embodied storm» (Byron, 1944: 873a, canto 5 estr. 135 vv. 7-8).

que mi delirio presumiera!» (Saavedra, 1855: 476, acto 2 esc. 2), el muro que representa la división de dos planos de realidad y, para Lisardo, el óbice que al ser transpuesto consuma su ascenso y prepara su caída. El regicidio supone el rompimiento de la armonía social y divina, el asesinato del microcosmos humano y, a un tiempo, la negación del principio de autoridad y del autogobierno y la autoconciencia. Ello entraña de hecho una superación de lo «humano» y una transfiguración «infernál», según sugiere el modelo shakesperiano de *Macbeth* (Shakespeare, 1997: 1368-1369, acto 2 esc. 2-3). Luego el símbolo reaparece cuando Lisardo, secundado por huestes diabólicas, al tratar de recuperar su poder perdido, es frenado por una broncínea muralla, «que es la voluntad divina / el muro que ves ahí» (Saavedra, 1855: 516, acto 4 esc. 1), como la infranqueable voluntad de Dios (Padre universal, versión absoluta del rey), el «*murus ignis*» de Yahvé (*Biblia Vulgata*, Zac. 2.5).

De su «bautismo de sangre» emerge el tirano investido de poderes perversos y dominado por la voluntad de poderío. La fuente principal de tales pasajes es, en efecto, *Macbeth*, que le presta un poco de su siniestra grandeza. Así Lisardo, instigado por la reina como Macbeth por su esposa, comete el asesinato del monarca; la daga, símbolo recurrente en la tragedia shakesperiana, representa la muerte violenta desde su gestación mental hasta su ejecución.<sup>10</sup> También la obsesión de Lisardo, en alucinaciones de la culpa, por la sangre indeleble que ve en su mano homicida (Saavedra, 1855, 486: acto 3 esc. 1) proviene de *Macbeth* (Peers, 1923: 554).<sup>11</sup> La transposición del muro deja a Lisardo en el territorio de la porción más oscura del inconsciente (su viaje, no se olvide, es *anímico*), donde imperan fuerzas irracionales, una de cuyas representaciones es la Bruja, contraparte oscura de la angélica Zora; sus ecos literarios podemos hallarlos en las hermanas fatídicas de *Macbeth*, la hechicera Sycorax (envés de la magia divina de Prospero) y la que aparece en el *Faust* goethiano. También es opuesta a Marcolán, que figura al recto Saber (y la Sobrenatural-leza, como la Naturaleza encarna en la Bruja de los Alpes de *Manfred*).

La Bruja entrega a Lisardo un anillo mágico que confiere la facultad de hacerse invisible. En antiguos relatos míticos y legendarios, el anillo cumple la función de abrir el paso a otras esferas de la realidad; para Lisardo da lugar a revelaciones negativas, al descubrir que bajo la máscara común de la hipocresía se ocultan descontentos y traiciones. Acaso el símbolo y su efectismo dramático se basen de modo específico en una historia referida por Platón: el relato de Gíges en la *República* (1903: 359-360). Al descender por una sima, abierta por un temblor en la tierra, el pastor lidio Gíges encuentra en la mano de un muerto un anillo de oro; al girarlo en su dedo, le confiere la invisibilidad. A través de ese poder, logra introducirse a palacio, donde seduce a la reina y se vale de ella para asesinar al rey y quedarse con el trono. Tal narración servía para ilustrar la tendencia humana al beneficio personal por encima de lo bueno y justo (difícilmente, conjeturaba Sócrates sobre ello, se encontrará algún hombre de temple «adamantino» como para perseverar en la justicia); y no otra cosa ocurre, con resultados adversos, a Lisardo. Según puede verse, aunque con un orden distinto, la leyenda está tramada con muy semejantes acciones. En el drama del duque la sortija salva al tirano de la muerte, planeada por la reina y Arbolán, y le permite escapar del furor popular; tras conducirlo mágicamente a un sitio lejano y seguro, el anillo desaparece dejando una marca de sangre, sugiriendo la consumación de su pacto con las fuerzas oscuras encarnadas en la Bruja (el anillo confirma así *in malo* su viejo valor de *symbolum servitutis*: Petra-Sancta, 1634: 89), en anticipo a la aparición del

<sup>10</sup> «Is this a dagger which I see before me, / The handle toward my hand?» (Shakespeare, 1997: 1367a, [*Macbeth*] acto 2 esc. 1 ll. 33-34).

<sup>11</sup> El tópico shakesperiano también en *Hamlet*, por boca de Claudio (Shakespeare, 1997: 1214b, acto 3 esc. 3 ll. 43-46); y, claro, por la de Macbeth y luego su esposa (Shakespeare, 1997: 1368a y 1383a-b, acto 2 esc. 2 ll. 56-60 y acto 5 esc. 1).



Demonio y su alianza tópica, que ilustra por ejemplo un emblema español («Adoro quien me atormenta»: Menestrier, 1695: 568) y el *Faust* («Der Teufel hat sie's zwar gelehrt»: Goethe, 2003: 102, acto I v. 2376). Tras la muerte de Zora y la escena del funeral (clara reminiscencia de la muerte de Ofelia en *Hamlet*), la irremediable perversión de Lisardo se manifiesta en la visión de su palacio incendiado, señal de destrucción material, social y anímica (el propio «palacio del alma», *aula animae*, en llamas).<sup>12</sup>

El último símbolo que es preciso destacar es el de la caverna. En este caso, y de manera inversa a la célebre alegoría de la *República*, no supone un recinto de engaño y ceguedad espiritual, sino lo contrario. La caverna de Marcolán permanece siempre en escena y las acotaciones de Rivas sobre ella al inicio de cada jornada insisten en su imperturbable estado, en evidente contraste con el vertiginoso sueño de Lisardo; sugiere la contraposición de la permanencia del conocimiento verdadero, representado por el mago y su libro, frente a la variabilidad de la vida sensible. Si Marcolán es una especie de Genio del sueño, cabría ver en su cueva una modalidad mágica y despierta de la *spelunca Somni* ovidiana (*Metamorphoses*, vv. 592 ss.). A su vez, en su valencia femenina (la cueva-matriz), contribuye a redondear la duplicidad materno-paterna de Marcolán (Naberhaus, 2012: 374-375) perfilando un símbolo «absoluto». Incluso, sugiriendo la firmeza propia de la verdad perenne (Dios porta en imágenes medievales el *Liber Mundi* o el *Liber Vitae* en la mano), cabría ver en él espejado el Verbo y la posibilidad de redención que trae para el hombre que lo sigue, apuntando al parcial transfondo cristiano que subyace en la trama de la obra (el motivador central de la salvación o la condena eternas del protagonista). En la visión final de Lisardo, la caverna muestra un esqueleto figurando la muerte del padre y la perdición inminente «en la eternidad del infierno».

Estos y otros sugestivos elementos ponen a la vista la pertinencia de «la interpretación simbólica» (Patricio, 2009: 253) del drama-sueño y la propia textura de significados que lo vertebrata. Si la obra es un tejido de símbolos, ello propicia una lectura general en clave alegórica, que vea en Lisardo una figura del Hombre «and his quest of love, wealth, and power» (Lovett, 1977: 144), y la *vanitas* final de todas esas aspiraciones.<sup>13</sup> Pero también cabe destacar su valor representativo de una modalidad individual de carácter y el tema universal de la necesidad que lo rige, iluminada a través del sueño; de cierto, como ha resaltado el análisis de Polansky, en este drama el tema del destino despliega «its strongest, best interwoven thread» (1988: 13). En diversas figuraciones oníricas de la literatura se asume la creencia de que en el alma están grabadas las representaciones del devenir; y aun la psicología moderna ha reconocido en aquéllas no sólo la «reaparición del pasado», sino un sentido teleológico o prospectivo. Desde la Antigüedad, el hombre ha intuido que en sus ensueños se encuentran claves de lo que es y de lo que será, lo que ha hecho y lo que habrá de hacer, señalando el misterioso nudo que une su libertad con la necesidad. Luego, la indagación interior es revelación de lo exterior. En el sueño, poetas y pensadores románticos podían contemplar una posibilidad de conocimiento profundo, en el que se funde y resuelve la antítesis heraclítea del mundo en sí mismo del sueño y la realidad compartida de la vigilia. Por su parte, el sueño de Lisardo es, por la capacidad de concreción temporal onírica y su intimidad vivencial, una forma de cumplir su experiencia mundana sin el peligro de una real y eterna condena. A su caso es aplicable un apunte de Novalis, sobre la identidad de todo descenso como mirada interior y el ascenso

<sup>12</sup> Valga recordar en Shakespeare: «Now my soul's palace is become a prison» (1997: 718b, [3 *Henry VI*] acto 2 esc. 1 l. 74).

<sup>13</sup> La lección que el Peregrino (el Desengaño) busca impartir al ambicioso Darcilo en la comedia de Igual: «que quanto sucede en el mundo es un sueño; que hoy nacemos, mañana morimos; y que después del sepulcro todos somos iguales» (1817: 6a, acto I esc. 3).

y mirada a lo verdadero exterior (1978: 675, fr. 851). Pero en efecto, con la revelación onírica de lo exterior, y su facultad prefiguradora del futuro, se plantea conjuntamente, desde las entrañas mismas del sueño, el problema del destino y la libertad.

Para Lisardo, el sueño significa una eclosión de su interioridad que se expande en un mundo ficticio «which reflects the “reality” of the exterior world» (Regele, 2009: 30a), articulado por sus facultades interiores y las artes mágicas de Marcolán; de suerte que la visión onírica, aunque cuenta con ese elemento sobrenatural, es expresión de las aspiraciones y contradicciones de su subjetividad, pues todo en el sueño, escenarios, objetos, acciones y personajes son manifestaciones de su propio yo.<sup>14</sup> Las formas de los sueños no son accidentales; según asumían creencias y teorías psicológicas desde la Antigüedad, hay una estrecha relación entre los sueños y los *temperamentos* (Fattori, 1985: 87). Justamente, como se dice en *La Mariane* de Tristan L’Hermite: «C’est ainsi que chacun aperçoit en dormant / Les indices secrets de son temperament» (*La Mariane*: 18, acto 1 esc. 2 vv. 61-62). Luego, en el propio sueño puede iluminarse la existencia y sentido de la predestinación no como algo meramente externo, sino como algo anclado al ser interior desde su estructura originaria. Con el dilema de una precondition innata empiezan a entretejerse los lazos deterministas que componen la red de un destino, y que en el caso de Lisardo lo harían perderse en «las borrascas que en la humana vida / le tienen las estrellas prevenida» (Saavedra, 1855: 444, acto 1 esc. 1).

Ya en la *República* platónica se enseña que las almas humanas, antes de encarnarse, se someten al poder de las *Moirai*, hijas de la Necesidad, y eligen por sí mismas en esa dimensión cósmica un *daímon* personal que prefigura su destino (Platón, 1903: 617-618). Por su parte, los sueños han implicado un complejo sistema de relaciones condicionantes, de naturaleza no sólo psico-fisiológica sino también cósmica, por lo que solían concurrir la astrología y la oniromancia en la hermenéutica simbólica de los sueños con valores proféticos (Gregory, 1985: 135, 148). De suerte que el «destino» anunciado por ellos implica una correlación necesaria entre lo «astral» (la *estrella*) y el carácter innato. Echando mano a otras lecciones platónicas, es viable sugerir que el temperamento de Lisardo corresponde al del hombre tiránico (descrito en la *República*: Platón, 1903: 571a-580a), dominado por los placeres y deseos: «Ésos que se despiertan durante el sueño, cuando duerme la parte del alma que es racional, gentil y regidora de la otra, la parte bestial y salvaje, repleta de alimentos y bebida que se vuelve ingobernada y, descargada al sueño, busca dar rienda suelta y satisfacer sus apetitos. Dices que en ese estado se atreve a todo, como estando libre y alejado de toda vergüenza y razón» (Platón, 1903: 571c). Pero es característica del hombre tiránico vivir de hecho en la vigilia el sueño de sus pasiones; su tránsito por el mundo está encadenado a la determinación de lo corpóreo y sus actos «libres» no resultan ser más que «una sombra, una ficción», como descubre Segismundo a su vuelta a la torre.

Lisardo, cuya corriente existencial-onírica mana de sus ínsitas pulsiones anímicas y corpóreas, sigue un camino semejante al descrito por Platón sobre el hombre tiránico en la *República*. Primero es marioneta de Eros, el amor terrenal es la primera de sus conquistas, luego viene la búsqueda de la riqueza, y más tarde, de la gloria y el poder. «Lisardo, en el mundo hay más» (Saavedra, 1855: 456, 474; acto 1 esc. 2, acto 2 esc. 2), repite

<sup>14</sup> En su interpretación «arquetípica», Allen ha subrayado las condicionantes de Marcolán (incluso con una supuesta intención irónica del autor, al derivarlo de *márcola*, «pruning hook») y la «patriarchal castration» ejercida con el cautiverio y posesión de su hijo (1968: 211-212). Dicha lectura no considera otros elementos, como la determinación astrológica (Lovett, 1977: 145), que puede ser explicada en una teoría psico-filosófica del «carácter» innato e invariable (que, más allá de la validez intrínseca que se le adjudique, vuelve irrelevante que el personaje se encuentre «culturally deprived»: Allen, 1968: 205); en cualquier caso, las acciones oníricas reflejan de cierto el mundo interior de Lisardo y no son una mera imposición exterior o aun una alienación inducida.

tentador el Genio del mal,<sup>15</sup> azuzando la «insaciable llama» (1855: 444, acto 1 esc. 1) de su deseo. De acuerdo con Platón, el hombre tiránico no posee límites, hace en la vigilia lo que se manifiesta en estado de sueño (1903: 576b); y sin reforma posible, su condición se ahonda y agrava con la vida y el ejercicio del poder: «Entonces llega a ser que el más tiránico por la naturaleza, siendo dado a regir solo, conforme más largo sea el tiempo que pase en la vida tiránica, tanto mayor será ésta» (1903: 576b). El hombre tiránico, llevado por su voluntad de dominio, va en pos de mayores niveles de poder y ejerce su tiranía a plenitud sobre los otros, perdiendo de modo paradójico el sosiego y la propia libertad.<sup>16</sup> Tal hombre, que sin gobernarse a sí mismo pasa a regir a otros, es «el más desdichado de todos» (*athliótatos*). Es, en realidad, un esclavo condenado a la más baja servidumbre, y pasa «cargado de temor su vida entera, lleno de convulsiones y dolores» (1903: 579e). Y su naturaleza lo lleva, no a la mejoría, sino a prosperar en esa tendencia a lo más bajo y perverso, pues sucede: «que por necesidad se vuelva todavía por sí mismo, en mayor medida que antes y en razón de su poder, envidioso, desconfiado, injusto, sin amigos, impío, y todo mal alberga y alimenta...» (1903: 580a).

De un modo semejante se desenvuelve Lisardo en su sueño, en un estado de insatisfacción crónica que se proyecta a su culmen romántico. Rivas parece haberlo concebido como un «hombre-monstruo» encarnando una modalidad extrema de inquietud y desasosiego, de rebeldía incontenible, voracidad y titanismo. Sus impulsos no hallan fondo ni límite. Desde los primeros versos sabemos que lo agita una inconformidad insaciable

y un alma más tremenda,  
más indomable que la mar rugiente  
dentro mi pecho siente  
de sus fuerzas hacer perdido alarde (Saavedra, 1855: 443, acto 1 esc. 1).

Y ya en el sueño, casado con la bella Zora y rico:

Mi ardorosa fantasía  
y mi activo corazón  
han menester más espacio,  
y una esfera superior (Saavedra, 1855: 467, acto 2 esc. 3).<sup>17</sup>

También, con énfasis en la desmesura de sus aspiraciones:

alma tan colosal, que una corona  
de soles busca en la elevada zona (Saavedra, 1855: 470, acto 2 esc. 3).<sup>18</sup>

Y ya caído, antes de invocar a los poderes infernales:

<sup>15</sup> En Grillparzer, es el negro Zanga, esclavo de Rustan, el que cumple con esa función dentro del sueño, vislumbrándose a la postre como un ángel maligno, «Böser Engel» (1962: 87, acto 4).

<sup>16</sup> «¿Y no en verdad en tal prisión está confinado el tirano, siendo por naturaleza como hemos distinguido, lleno de muchos y de muy variados miedos y deseos? Siendo él mismo de ánimo curioso, sólo él de todos en la ciudad no puede ausentarse para viajar a ningún sitio, ni mirar las cosas que ciertamente anhelan los hombres libres» (Platón, 1903: 579b).

<sup>17</sup> Piénsese en la ambiciosa Semíramis de Calderón: «al corazón que late en este pecho / todo el orbe cabal le viene estrecho» (1987: 271, parte 2 jorn. 2 vv. 2070-2071).

<sup>18</sup> Semejante a esas expresiones es la de Rustan, el personaje de Grillparzer: «Ich muß fort, ich muß hinaus, / Muß die Flammen, die hier toben, / Strömen in den freien Äther» (1962: 22, acto 1 esc. 1). [«Debo partir, salir arriba, / Y las llamas que aquí rabian / fluir en el libre éter»].

Y aun siento  
el colosal aliento  
que mi indomable corazón aborta (Saavedra, 1855: 514, acto 4 esc. 1).

Y aún, en la prisión:

arder en mi pecho siento  
aquel volcánico aliento,  
que el orbe admiró postrado (Saavedra, 1855: 519, acto 4 esc. 2).

Precipitada en un movimiento vertiginoso, su ambición ciclópica fragua dinámicamente su desdicha; con incansable inconstancia en sus motivaciones, pero inmutable en su descontento y avidez, marcha «corriendo de un anhelo en otro anhelo / a una cima sin fondo despeñado» (Saavedra, 1855: 491, acto 3 esc. 2). Voluntario símbolo del romanticismo titánico, este carácter posee, en su hiperbólica versión que linda a veces la caricatura, la condición refractaria al aprendizaje en la experiencia que marca el sino de Fausto; sin embargo, en el drama del duque la caída en el abismo no tiene asideros y siempre ahonda su inmersión en el mal. A pesar de su condición de «ángel mujer», Zora no es, como Margarita, encarnación del salvífico eterno femenino; su fantasmal aparición a Lisardo, junto con el espectro del rey asesinado, es sólo pasto para su espíritu culpable.

Lisardo representa entonces una modalidad romántica de «carácter tiránico». Sobre ello, es notorio que este drama formula una solución pesimista del temperamento humano, en tanto que pesa sobre él un designio insalvable: «¿Es el hombre, santo cielo, / juguete de otro poder / que no alcanza a comprender?» (Saavedra, 1855: 494, acto 3 esc. 2). En este sentido, redondea la visión fatalista en la obra de Rivas,<sup>19</sup> completando lo expuesto en *Don Álvaro*.<sup>20</sup> En éste, el *fatum* lo constituyen la suma de disposiciones interiores (Materna, 1998: 613) y acciones pero también, de modo peculiar, de infortunados accidentes y circunstancias exteriores que convierten al protagonista en «víctima» del sino como «cosmic injustice» vislumbrada a manera de un poder «caprichoso» (Cardwell, 1973: 564, 577). Por su parte, *El desengaño* muestra, de manera consistente y aun más inexorable, al destino como férrea *determinación interior*. Es éste el fondo del «concepto filosófico» (Alborg, 1982: 508) que el poeta expresa. De modo contemporáneo, y a pesar de que es difícil fundar una influencia directa, el pensamiento de Arthur Schopenhauer<sup>21</sup> puede ser de utilidad para iluminarlo, incluso al grado de que cabría ver en *El desengaño* una buena ilustración dramática de su teoría sobre el ser individual y la libertad. Para el filósofo, toda acción humana está condicionada por el carácter primitivo y original del hombre («obra

19 Otro ejemplo está en la «Meditación», que comparte la actitud general y varias características con el drama fantástico al grado que a Boussagol le parecía «un resumen de *El Desengaño en un sueño*» (1926: 324). El poema motivó una «Risposta» por parte de su destinatario, Giuseppe Campagna, donde criticó su «base fatalista» y «tono pesimista» (Mezzacappa, 1962: 108); hubo luego una «Retractación» de Rivas contestada también por tres sonetos del napolitano. Este intercambio deja ver cómo, aun si las propias intuiciones que dan soporte a los «dramas del destino» fueron en cierto momento hondamente sentidas por el poeta, éste se hallaba al parecer bastante dispuesto a abandonarlas; *El desengaño* ofrecía de cualquier modo un callejón sin salida teórico y vital en el que Rivas no estaba, claro está, dispuesto a confinarse de manera definitiva.

20 Allen destacó la «profunda similitud entre Lisardo y Don Álvaro» (1968: 213); para Alborg, contradiciendo las opiniones que subrayan sus diferencias, ambos dramas «están por su raíz indisolublemente unidos» (1982: 511).

21 El filósofo indicó las bases teóricas de su visión sobre la determinación del carácter y el sentido de la libertad en el cuarto libro de su *magnum opus Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), y las desarrolló de modo pormenorizado en la *Preisschrift über die Freiheit des Willens y Preisschrift über die Grundlage der Moral* (1839-1840). Respecto de Rivas, lo más probable es que se trate de un influjo indirecto o bien intuiciones compartidas en el común *Zeitgeist*; sin embargo, el llamativo vínculo con el drama de Grillparzer acaso sugiere que las vías de comunicación del duque con la cultura germánica pudieron ser más fluidas de lo que suele suponerse.

de la naturaleza» y no sociocultural) y por los motivos que intervienen como pábulo de sus impulsos, ambos factores necesariamente externos y por tanto causados y no libres. El carácter es innato y constante (es su «estrella») y en él están marcados desde su inicio los fines hacia los que se tiende, mientras que los medios que procuran su consecución se acotan por circunstancias exteriores (aportadas en este caso por los Genios) que delimitan y encauzan esa determinación interior.

Que teorías similares y las antiguas creencias que les dan sustento fueron retomadas en el horizonte romántico lo muestra Goethe de modo ejemplar, quien habló en el primero de los poemas de «Urworte. Orphisch», de esa forma del destino cuyo cuño original es el carácter dado a un espíritu:

ΔΑΙΜΩΝ, DÄMON  
 Wie an dem Tag, der Dich der Welt verliehen,  
 Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,  
 Bist alsobald und fort und fort gediehen  
 Nach dem Gesetz wonach Du angetreten.  
 So mußt Du sein, Dir kannst Du nicht entfliehen,  
 So sagten schon Sibyllen, so Propheten;  
 Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt  
 Geprägte Form die lebend sich entwickelt (2006: 156).<sup>22</sup>

Valga recordar que el propio *éthos* individual es el *daímon* (Heráclito, 1920: 177, fr. B 119), y que éste es el *Genius* como *tutor* del destino de un hombre; en palabras de Horacio, el sentido de su comportamiento individual sólo

scit Genius, natale comes qui temperat astrum,  
 naturae deus humanae mortalis in unum  
 quodque caput, vultu mutabilis, albus et ater (*Epistulae*, libro 2 ep. 2 vv. 187-189).<sup>23</sup>

Tal creencia perduró y proliferó durante siglos y fue recogida por la magia renacentista, adjudicándole varios genios a cada individuo, entre ellos el genio natal propiamente dicho que «desciende ... de los círculos de las estrellas», desarrollando una compleja clasificación que involucra todos los órdenes de la realidad (Agrippa, 1992: 445-449, 465-466). Valga añadir que, entre los relatos sobre el «sueño revelador», en *Le blanc et le noir* de Voltaire se presentan las figuras de dos Genios personales, uno bueno y otro malo (Topaze / Ébène), como una enseñanza platónica (1958: 126); sobre ello se basó Grillparzer para perfilar a Zanga, el esclavo negro de su protagonista, como un «ángel malo» (1962: 87, acto 4). Algo de esas añejas creencias manejó también Rivas para su mago Marcolán, a quien justamente hace invocar a los «Espíritus celestes e infernales; / genios del bien y el mal, que los destinos / por ocultos caminos / dirigís de los míseros mortales» (Saavedra, 1855: 448, acto 1 esc. 1). Por ello, la voz tentadora que escucha Lisardo es en efecto «his inner consciousness» (Naberhaus, 2012: 371), o más exactamente, la voz de su propio demon interior.

<sup>22</sup> [«Según el día en que llegaste al mundo, / estaba el sol en amistad con los planetas, / eres al punto y más allá prosigues / conforme a la ley por la que has comenzado. / Así debes ser, y no puedes escaparte. / Así ya dijeron las sibilas, así los profetas, / Y ningún tiempo ni poder deshace / la forma dada que viviente se despliega»].

<sup>23</sup> [«Lo sabe el Genio, compañero natal que tempera la estrella, / dios de la natura humana mortal en cada / cabeza, en su aspecto mudable, blanco y negro»].

En esa red de fuerzas invisibles puede explicarse, como sugiere el poema goethiano, la inflexible ruta de una existencia. Hay un encadenamiento de actos que se desplazan a un fin, ya preestablecido con anterioridad a la primera acción del sujeto, como invisibles cimientos del edificio fatal de una existencia. Desde tal perspectiva, Schopenhauer sostuvo la condición no sólo innata, sino también invariable del carácter: «Der Charakter aber ist [...] angeboren und unveränderlich» (2004b: 619). Soporte metafísico encontró en la idea de Kant de un carácter inteligible, el ser en sí de la individualidad y de la voluntad, y su manifestación concreta, el carácter empírico; el ser determina la posibilidad del hacer (*operari sequitur esse*), de suerte que las realizaciones de cada individuo están condicionadas por su esencia: «Seine sämtlichen Handlungen, ihrer äußern Beschaffenheit nach durch die Motive bestimmt, können nie anders als diesem unveränderlichen individuellen Charakter gemäß ausfallen: wie einer ist, so muß er handeln» (2004b: 707).<sup>24</sup> Desde tal perspectiva, Lisardo puede ser visto como una válida encarnación alegórica del «carácter» y su dilema esencial, sólo resoluble en una dimensión inteligible.

De tal naturaleza parece ser la fatalidad de Lisardo, anclada a su «carácter» como la determinación raigal de su existencia en el mundo, con una condena tan inexorable como la de un «nuevo Sísifo» que sube el «peñasco del deseo» para caer de nuevo en el «abismo del hastío» (Cañete, 1884: 72); un concepto que ciertamente debe juzgarse cuando menos «heterodoxo» respecto de la dogmática cristiana.<sup>25</sup> A Lisardo, en la supletoria acción del sueño se le concede «conocerse»; pues «solamente a través de aquello que hacemos experimentamos lo que somos» (Schopenhauer, 2004b: 581). En las irrevocables raíces de su individualidad hallan las pasiones de Lisardo principio y dirección hacia un fin prefijado. Por ello se encuentra, hacia el término del sueño, con las mismas inclinaciones, con los mismos procelosos anhelos:

Pero sepan que aun aquí,  
de cadenas abrumado  
y de estos muros cercado,  
arder en mi pecho siento  
aquel volcánico aliento  
que el orbe admiró postrado.

Arde. Y si el cielo me diera  
estos hierros quebrantar,  
estos muros derribar,  
y volver a mi carrera,  
lección saludable fuera  
mi estancia en esta prisión.  
Sí, saludable lección,  
que me dice: del dominio  
la sangre y el esterminio  
las firmes columnas son (Saavedra, 1855: 519, acto 4 esc. 2).

La única enseñanza que obtiene es reafirmadora de sus impulsos, una depuración instrumental de los medios para alcanzar los mismos objetivos (pues precisamente el

<sup>24</sup> [«Todas sus acciones, según su externa condición determinadas a través de impulsos, no pueden otra cosa sino resultar conforme a este carácter individual invariable: como uno es, así ha de obrar»]. La división del carácter inteligible y el empírico la relaciona Schopenhauer con la elección de las almas de su nueva existencia en la metempsicosis y el mito contado en el libro 10 de la *República*.

<sup>25</sup> A la vista está que, en buena medida, la solución del drama «seems to belie the Catholic world view that Rivas professed to have during this period of his life» (Naberhaus, 2012: 388).



carácter invariable «cambia los medios, no los fines [*Zwecke*]»: Schopenhauer, 2004b: 572). Muy diferente es su conclusión a la del célebre monólogo de Segismundo («Es verdad, pues reprimamos...»); sólo tras el salto literalmente *afuera* en el despertar, cuando las ilusiones del sueño-mundo se disuelven a una, queda Lisardo reafirmado en su solitaria realidad, acentuándose con ello la divergencia entre ambos personajes y el valor de éste como «a fully deconstructed Segismundo» (Ganelin, 1993: 142), con su ideal social «inverted» (Regele, 2009: 31b) respecto de la obra calderoniana. En términos de solidez dramática, no podrá reprochársele al duque inconsistencia en su personaje. Menéndez Pelayo criticó el «salto mortal» que supone el paso del Segismundo «juguete de la pasión» al rey-filósofo de la última jornada (1941: 228); Lisardo en cambio, desde el inicio del sueño hasta su fin permanece poseído por sus mismas inclinaciones, «con la constancia y rigurosa consecuencia de una fuerza de la naturaleza» exigida por Schopenhauer para los caracteres dramáticos (2004b: 571).

Es notorio que el sueño no da lugar a una transfiguración al modo de Segismundo porque ésta se asume para Lisardo como imposible y, de hecho, *innecesaria*. Pues el pesimismo filosófico y esta obra iluminan la posible libertad desplazada y confinada a otra residencia. Si bien la ambición, el odio y todos los impulsos tanáticos humanos se sustentan en su carácter individual, aun en su causada realización se aprehende una reveladora evidencia (base de la libertad moral): el sentido de responsabilidad, *Verantwortlichkeit* (Schopenhauer, 2004b: 706) que tiene el hombre de sus acciones, manifiesto en el sentimiento de culpa que acosa a Lisardo. Éste emerge de una esfera superior, explicable a través del distingo kantiano entre carácter empírico determinado y el carácter inteligible, donde reside la libertad como transcendente de la causalidad, de índole inmutable y substraída de lo temporal. Por ello, según Schopenhauer, la voluntad (*Wille*) es libre, «pero sólo en sí misma y fuera de los fenómenos» (2004b: 622). Tal libertad no se patentiza en el mundo sensible, donde todo está indefectiblemente causado; sólo en su transcendencia se encuentra más allá del destino, de la indestructible *catena aurea* de Zeus.

De modo paradójico, el sueño de Lisardo es expresión de destino pero también se instrumenta como iluminación para su libertad. Marcolán lo usa como un medio para alumbrar la libertad esencial de su hijo sin directamente constreñirla; el espejo onírico le sirve para contemplar sus avisos como evidencia patente. No es aquí mero agente de la predestinación, sino una advertencia o signo, más para prevenirla que para decretarla. Para el soñador revela, en su declaración de lo venidero, las ataduras que sufre su albedrío. Para Lisardo, el sueño implica, en su consumación del deseo, un tránsito purificador. El sueño le regalará la prueba empírica y la distancia suficiente para autocontemplarse; como el actor de una comedia, ha vivido una experiencia irreal; pero la representación del ciclo vital donde él mismo ha sido personaje le permite experimentar una intrínseca catarsis que lo llevará a la inmolación absoluta de su absoluta voluntad de poderío. En su vida onírica, Lisardo ha colmado las vías abiertas por sus pasiones y le ha sido revelada su conclusión: la muerte y el infierno; se le otorga así una especie de «advertencia divina» («Brauch den Rat, den Götter geben»: Grillparzer, *Der Traum ein Leben*: 92, acto 4) que lo conduzca a la deposición total de sus intenciones. Esa anagnórisis, en la que Lisardo conoce el final del camino de su determinación (de ese camino que es resultado de su «estrella»), prepara, para el mundo de la vigilia, su purgación espiritual, su despertar, donde no cabe la vía media de una *aurea mediocritas*, sino la negación plena del deseo como un mal incurablemente anclado a raíces abismales. Por ello, el sueño no resulta una maquinaria que instrumenta engaños sino «des-engaños», un catalizador que permite aflorar a la libertad en su forma más original, no a nivel inmediato o subjetivo, sino en su esfera transcendental.

Lisardo explora y experimenta su propio mundo para enfrentar un posible camino de dicha a través de la resignada renuncia y que reviste, ciertamente, un talante negativo: es la negación de la vida fenoménica (y, de modo más específico, de la «vida social»). Sin embargo, ésta no trae consigo el rechazo total de la existencia humana, en su camino más directo y elemental, el suicidio, que puede ser, según quiso Schopenhauer, la embozada y «enérgica afirmación» de la voluntad de vivir (2004a: 541). En efecto, es ahí donde *Don Álvaro* culmina, con el suicidio del protagonista, vehículo preferido por «la más ingenua» de las libertades que tantea el romántico, y que no es otra cosa que la renuncia física a la amada vida en cuanto impone condiciones insufribles. En tal instancia de falsa liberación es donde inicia el drama de Lisardo, tentado por esa posibilidad (Marcolán la estorba, como el Cazador de gamuzas al Manfred byroniano), para dar paso al viaje onírico que le habrá de revelar los peligros que enfrentaría en la *vanitas* de la vida sensible. Ciertamente, la huida final de ésta subraya su imposibilidad e invalidez últimas que, en efecto, no se plantean de modo abierto como un dilema y su resolución generales, sino como problema individual enfrentado en sus más hondas determinaciones consigo mismo (sus cifradas implicaciones simbólicas se complementan con Marcolán, representante de la autoconsciencia, que acompaña a su hijo en un conjetural sacrificio mostrando con éste la inanidad de lo perdido y el fondo legítimo de la acción transcendental como final acto de la voluntad, completando el sentido universal de su mensaje). Así, la «superación teórica» de *El desengaño* es susceptible de ser señalada como la otra cara de una misma medalla dramática, el envés contemplativo de la acción de Don Álvaro; la entrega absoluta a la «representación» del pensamiento puede también resultar, de varias formas, una suerte de «*suicide philosophique*»: «Der ächte philosophische Act ist Selbsttödtung; dies ist der reale Anfang aller Philosophie [...] und nur dieser Act entspricht allen Bedingungen und Merckmalen der transcendenten Handlung» (Novalis, 1978: 223, [*Hemsterhuis- und Kant-Studien*] n° 20).<sup>26</sup>

Así, para Lisardo queda abierta como puerta de salvación el «*Beatus ille*» y «la escondida senda» luisiana (Alborg, 1982: 511). Supresión de las pasiones, negación de la voluntad: la vía ascética (infructuosamente ensayada por Don Álvaro). El camino de «la metamorfosis transcendental» de la que habló Asmus, considerado por Schopenhauer como única vía de liberación humana, la del *conocimiento* (*Erkenntnis*) que anula la voluntad de vivir (2004a: 541-544), contempladas ambas esferas como opuestas: «The Tree of Knowledge is not that of Life» (Byron, 1944: 396b, [*Manfred*] acto 1 esc. 1 v. 12). En tal postura también encuentra puntos de conciliación con la visión cristiana del *contemptus mundi*, recreada en sus versiones barrocas y llevada aquí a una instancia extrema al proclamar como única salida posible para Lisardo su retiro del mundo.<sup>27</sup> Su frase conclusiva: «No, padre mío, jamás» (Saavedra, 1855: 524, acto 4 esc. 2), expresa esa renuncia concluyente; es la claudicación última a toda aspiración individual en el comercio con los demás hombres. Lisardo, que ha visto su muerte, rinde su anhelo de vivir ante Marcolán, en una abdicación estoica de su demoníaca voluntad de poderío; casi entonces se convierte en una tenue y lejana *umbra Christi* (en el Huerto de los Olivos: «Pater ... non mea voluntas, sed tua fiat»; *Biblia Vulgata*, Luc. 22.42), o de modo más próximo, una evocación de la Parábola del Hijo pródigo (Materna, 1998: 604) o un eco efectivo de las palabras de Ferdinand a Prospero: «Let me live here ever; / So rare a wond'ered father and a wise / Makes this place Paradise» (Shakespeare, 1997: 1680a, [*The Tempest*] acto 4 esc. 1 ll. 122-124). Menos

<sup>26</sup> [«El auténtico acto filosófico es el suicidio; éste es real principio de toda filosofía... y solo este acto corresponde a todas las condiciones y características de la acción transcendental»].

<sup>27</sup> Por ello, aun si su tesis filosófica no es «cristiana», puede decirse que también en esta obra se da, como en *Don Álvaro*, una «curious coincidence of Christian and non-Christian elements» (Cardwell, 1973: 572).

idílica se presenta la isla de salvación de Marcolán, donde quedan padre e hijo como un Critilo y un Andrenio que de antemano renuncian, conociéndola imposible, a la búsqueda mundana de Felisinda; refugio del mal, sólo en esos términos se convierte en lugar irrenunciable para el desengañado Lisardo, quien en el sueño ha encontrado, a pesar de todo, «la vía al hogar». Es una vía, en efecto, transcendente: la isla de Marcolán representa la supresión de todo deseo y es también, idealmente, alegoría de la libertad filosófica como «Voluntad en sí».

En su contexto temporal, es notable que Lisardo es caracterizado con elementos tópicos del «héroe» romántico (el hombre enfrentado al mundo, insatisfecho, rebelde, desafiante, melancólico, dubitativo, etcétera: Lovett, 1977: 145-149); así, puede asumirse que el *phármakon* suministrado por el mago Marcolán corresponde a una visión del poeta contemplando «the Romantic mind as poisoned» (Ganelin, 1993: 142) con las implicaciones de una «infección» social (Regele, 2009: 30b), cuyo despliegue y solución evasora suponen una «estigmatización de la historia» (Wolfzettel, 1991: 211). Desde tal perspectiva, cabe leer *El desengaño en un sueño* como una crítica de la hipertrofia pulsional del Romanticismo<sup>28</sup> (en términos, en efecto, de «patología» espiritual),<sup>29</sup> de la voluntad de vida y poder que magnifica conflictos y penas al tiempo que cancela en su demasía el mudable objeto de su deseo.<sup>30</sup> Ello se inscribe asimismo en una evolución ideológica del drama romántico español, donde esa «passionate rebelliousness against the figure of the father» característica del período en sus diversos exponentes europeos (Meller, 1996: 26), y cuyo conflicto aparece en *Don Álvaro*, se modifica. En torno al problemático vínculo con el padre y la rebelión frente a él se escenifican tensiones históricas sobre modernidad y tradición que llevaron a un reforzamiento conservador, reflejado en una revaluación de la figura paterna y la claudicación del rebelde; de ello da cuenta el cambio final del protagonista en *Don Juan Tenorio* de Zorrilla y *El desengaño*, que finaliza con «la superación del conflicto padre-hijo con la retractación de la revuelta romántica» (Wolfzettel, 1991: 232), destacando las implicaciones autodestructivas de la rebelión (Naberhaus, 2012: 387); en su conflictividad psicológica y social, el yo titánico debe negarse, el «rebelde maligno» debe autosuprimirse para salvarse y salvar con ello a los otros de su devastador influjo. Es pertinente reiterar que su categórica solución al problema de la libertad y el destino corresponde a una honda tendencia histórica, «*der romantische Pessimismus*» (Nietzsche, 1999: 622), que halla lograda expresión artística española en las obras dramáticas del duque de Rivas. De tal forma, en él se representa cabalmente una profunda aspiración del Romanticismo, donde el sueño deviene en el símbolo por el que «un esprit, désireux de quitter les apparences pour rejoindre l'Être, tente d'exprimer l'anéantissement du monde sensible» (Béguin, 1974: 401).

28 García Templado niega el «antirromanticismo» del drama (2003: 32); ciertamente es un «resumen» del Romanticismo pero también un «testamento» (Navas Ruiz, 1982: 182) en el sentido de mostrar sus contradicciones y, sin trascenderlas de fondo, tantear su cancelación. En términos formales es notoria su filiación estilística, aun en soluciones riesgosas, como los abruptos versos del Genio del mal, señalados por García Templado (2003: 44), y que deben entenderse como una voluntaria polimetría disonante (también utilizada para la Bruja) como un ensayo de «*prosía maligna*» de esos personajes. Véase la más contenida pincelada que Grillparzer aplicó a la Vieja (1962: 64, acto 3).

29 Una «enfermedad mortal», como sugiere con maligna ironía la Vieja —figura correspondiente de la Bruja— en el drama de Grillparzer: «*Rustan. Krank? / Die Alte. Ei, Sohn, bedenklich krank! / Wie glimmt wild dein dunkles Auge, / Wie zuckt gichterisch der Mund!*» (1962: 54, acto 3). [«Rustan. ¿Enfermo? / La Vieja: ¡Por cierto, hijo, gravemente enfermo! / ¡Cómo arden salvajes tus ojos oscuros, / y se contrae convulsa tu boca!»].

30 Ese deslinde del satanismo y el titanismo romántico, en tanto que éste conlleva la coalescencia entre personaje y poeta (De Man, 1984: 63), terminaría, por azar o destino, también por corresponderse —como en *The Tempest*— con el silencio del dramaturgo.

Cabe reafirmar, según lo visto, que este drama del duque posee reconocibles méritos. Puede considerarse no del todo injustificada la opinión de Cañete, que juzgó *El desengaño en un sueño* como «la más original y encumbrada obra poética de nuestro autor» (1884: 71); y aun Cueto, con desbordada simpatía, la equiparó con «las mejores producciones de Goethe y de Lord Byron» (1866: 95). Es posible que *El desengaño* sobrepase en elevación artística y de pensamiento a *Don Álvaro*, aunque quizás carece de su amenidad y de su gracia; lo excede también en belleza en varios pasajes, donde llega, en ocasiones felices, a rozar a su ilustre modelo, *La vida es sueño* de Calderón. Este trabajo de Rivas, superior a la mayoría de lo que escribió, no es del todo indigno de la comparación con otras obras maestras por algunas bellezas de su poesía y las variedades de su fabulación, y el vigor y riqueza de sus eventos e imágenes; tiene también, sin embargo, máculas evidentes, de orden de composición y resolución artísticas, que le impiden acceder a su más restringido grupo.<sup>31</sup> Cierta *naïveté* domina algunas escenas; otras resultan efectistas, o bien, como la final, son apresuradas y tal vez no desarrollan con plenitud la rica potencialidad conceptual y estética que contienen. También su desbordamiento imaginario pone al límite su viabilidad teatral, al grado de ser un texto más para la lectura que para la representación (aunque la tecnología moderna sea capaz de allanar su dificultad: García Templado, 2003: 44-45). Otra falta, acaso la más grave de todas, es que el saberse sueño lo que se lee o se mira en escena eclipsa para el receptor su fuerza dramática. En la obra de Calderón, lo que cree Segismundo sueño es la vigilia de todos y así la revelación es más poderosa. En Rivas, el yo inmenso del protagonista lo engloba y lo mueve todo, es eje de la acción del drama y el que le otorga su coherencia y su unidad para luego disolverse, como el fuego fatuo de sus fantasías, con el final del sueño. Los personajes con los que alterna Lisardo carecen de mayor andadura vital, llegan a desleírse en símbolos que acusan ese defecto, cierto automatismo hierático, que impide también a *Don Álvaro* emprender el vuelo que anuncia el aliento de su poesía.

Por otro lado, no han faltado lectores —como Valera— incómodos frente a su final «verdaderamente pesimista y fatalista» (1961: 757), en el que por cierto puede también radicarse cierta «impopularidad» de la obra; desde tal perspectiva, el drama debería concluir de modo distinto, con la vuelta de Lisardo al mundo (confiando en que, con la ayuda divina, habrá de imponerse al destino), semejándose más al *Faust* (la libertad y la vida que se conquistan en el batallar diario) o al vencimiento de las estrellas de Segismundo.<sup>32</sup> Sin embargo, ello trastrocara la dinámica teatral, la modalidad del personaje y las conjeturales intenciones de Ángel de Saavedra, cuando menos, al escribir esta obra.<sup>33</sup> *El desengaño en un sueño* guarda su propia coherencia conceptual, que empata con otras lecciones de la filosofía y la poesía, y su desarrollo y conclusión son en tal sentido justificables. Probablemente un pensador como Schopenhauer, admirador de Gracián, lo habría aprobado al comprobar en él una ilustración dramática de algunas de sus teorías. Ciertamente esos contenidos, si bien reflejan hondas intuiciones del poeta, no suponen siquiera un cifra de su pensamiento como una tesis fija; son vislumbres que incluso pueden circunscribirse a un ámbito biográfico específico, dentro de esa «crisis» moral que Rivas sufriera durante la época que rodea *Don Álvaro* (Cardwell, 1973: 574) y cuyos conflictos se prolongan hasta el comienzo de su estancia napolitana, pero cuyo «delirio tétrico» fue al parecer sin mucho trabajo depuesto por el poeta por las tópicas admoniciones de Campagna. Más allá de la

<sup>31</sup> Según Ruiz de la Serna, en este caso «la realización quedó por debajo de la ambición» (1945: xcvi1b).

<sup>32</sup> Sin duda, como indica Alborg, en este punto Valera propuso un «procedimiento inaceptable de hacer crítica y enteramente ineficaz para entender una obra» (1982: 512, n. 237).

<sup>33</sup> El drama bien puede ilustrar una tesis; ello no obsta para que se apartara de ella, como muestra la «Retractación» a Campagna; ciertamente las obras posteriores de Rivas no presentan tal «fatalismo» (Patricio, 2009: 252).

validez que se le adjudique o se niegue a los supuestos filosófico-religiosos que escenifica, la contemplación estética puede reconocer y admirar la belleza y consistencia de su resolución dramática. El avistamiento aquí ofrecido pondera la riqueza simbólica del drama de Rivas y la variedad de sus fuentes, ubicándolo en la corriente espiritual a la que pertenece: el «pesimismo» y ascetismo filosófico y religioso y el Romanticismo transcendental, que mira al sueño como una de las fuentes en las que el hombre puede beber verdades perennes. En síntesis, cabe suscribir la plausible opinión de Valbuena Prat (1964: 182): en el drama simbólico hispánico, Rivas ocupa un primer plano, ubicándose sólo a la zaga de Calderón de la Barca.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGRIPPA VON NETTESHEIM, Heinrich Cornelius (1992), *De occulta philosophia libri tres*, V. Perrone Compagni (ed.), Leiden / Nueva York / Colonia, E. J. Brill.
- ALBORG, Juan Luis (1982), *Historia de la literatura española*, vol. 4: *El romanticismo*, Madrid, Gredos.
- ALLEN, Rupert C. (1968), «An Archetypal Analysis of Rivas's *El desengaño en un sueño*», *Bulletin of Hispanic Studies*, nº 45.3, pp. 201-215.
- ARTEMIDORO (DE DALDIS) (1963), *Onirocriticon libri v*, Roger A. Pack (ed.), Leipzig, Teubner.
- BÉGUIN, Albert (1974), *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, París, José Corti.
- Biblia sacra, iuxta Vulgatam clementinam* (1985), Alberto Colunga y Lorenzo Turrado (eds.), Madrid, BAC.
- BOUSSAGOL, Gabriel (1926), *Ángel de Saavedra, Duc de Rivas. Sa vie, son oeuvre poétique*, Toulouse, Édouard Privat.
- (1927), «Ángel de Saavedra, duc de Rivas. Essai de Bibliographie critique», *Bulletin Hispanique*, nº 29, pp. 5-98.
- BYRON, George Gordon, Lord (1948), *The Poetical Works of Lord Byron. The Only Complete and Copyright Text in One Volume*, Ernest Hartley (ed.) Coleridge / Londres, John Murray.
- CAHEN, Roland (1967), «La psychologie du rêve. Son utilisation comme moyen de connaissance et agent thérapeutique», en Roger Caillois y G. E. von Grunebaum (dirs.), *Le rêve et les sociétés humaines*, París, Gallimard, pp. 102-127.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1966), *Obras completas*, vol. 3: *Dramas*, Ángel Valbuena Briones (ed.), 5ª ed., Madrid, Aguilar.
- (1987), *La hija del aire*, Francisco Ruiz Ramón (ed.), Madrid, Cátedra.
- CAÑETE, Manuel (1884), *Escritores españoles é hispano-americanos. El Duque de Rivas. El Dr. D. José Joaquín de Olmedo*, Madrid, M. Tello.
- CARDWELL, Richard A. (1973), «Don Álvaro or the Force of Cosmic Injustice», *Studies in Romanticism*, nº 12.2, pp. 559-579.
- CUETO, Leopoldo Augusto de (1866), *Discurso necrológico literario en elogio del Excmo. Sr. Duque de Rivas, Director de la Real Academia Española, leído en la junta pública celebrada para honrar su memoria*, Madrid, M. Rivadeneyra.
- DE MAN, Paul (1984), *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia UP.
- FARINELLI, Arturo (1894), *Grillparzer und Lope de Vega*, Berlín, Emil Felber.
- FATTORI, Marta (1985), «Sogni e temperamenti», en Tullio Gregory (ed.), *I sogni nel Medioevo, Seminario Internazionale, Roma, 2-4 ottobre 1983*, Roma, Ateneo, pp. 87-109.
- FRENZEL, Elisabeth (1980), *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Manuel Albella Martín (trad.), Madrid, Gredos.



- GANELIN, Charles (1993), «Calderón in a Dream: The Duque de Rivas's *El desengaño en un sueño*», en Frederick A. de Armas (ed.), *The Prince in the Tower. Perceptions of «La vida es sueño»*, Lewisburg / Londres y Toronto, Bucknel UP / Associated University Presses, pp. 132-143.
- GARCÍA TEMPLADO, José (ed.) (2003), «Introducción» a Ángel de Saavedra, duque de Rivas, *El desengaño en un sueño*, Madrid, Libertarias, pp. 11-50.
- GOETHE, Johann Wolfgang (2003), *Faust*, t. 1: *Texte*, Albrecht Schöne (ed.), Frankfurt am Main y Leipzig, Insel.
- (2006), *Sämtliche Werke [nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe]*, Karl Richter et al. (eds.), vol. 13.1: *Die Jahre 1820-1826*, Gisela Henckmann e Irmela Schneider (eds.), München, btb.
- GÓNGORA, Luis de (1985), *Sonetos completos*, Biruté Ciplijauskaitė (ed.), Madrid, Castalia.
- GREGORY, Tullio (1985), «I sogni e gli astri», en Tullio Gregory (ed.), *I sogni nel Medioevo, Seminario Internazionale, Roma, 2-4 ottobre 1983*, Roma, Ateneo, pp. 111-148.
- GRILLPARZER, Franz (1962), *Der Traum ein Leben. Dramatisches Märchen in vier Aufzügen*, Stuttgart, Philipp Reclam.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1855), «Prólogo» a Ángel de Saavedra, duque de Rivas, *Obras completas*, vol. 5: *Prosas*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. vii-xv.
- HERÁCLITO (1951). *Fragmentos*, en *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, Hermann Diels y W. Kranz (eds.), 6ª ed., Berlín, Weidmannsche, pp. 139-190.
- HOMERO (1920), *Opera*, vol. 2: *Iliadis libros XIII-XXIV continens*, David B. Monro y Thomas W. Allen (eds.), 3ª ed., Oxford, Clarendon.
- HORACIO (1985), *Opera*, D. R. Shackleton Bailey (ed.), Stuttgart, Teubner.
- IGUAL, Manuel Andrés (1817), *Sueños hay que lecciones son, ó efectos del desengaño (Drama alegórico en cinco actos)*, Valencia, Ildefonso Mompié.
- KERMODE, Frank (1971), *Shakespeare, Spenser, Donne: Renaissance Essays*, Londres / Nueva York, Routledge.
- LÓPEZ ANGLADA, Luis (1972), *El duque de Rivas*, Madrid, Epesa.
- LOVETT, Gabriel (1977), *The Duke of Rivas*, Boston, Twayne.
- LUO, Yuming (2011), *A Concise History of Chinese Literature*, 2 vols., Ye Yang (trad.), Leiden / Boston, Brill.
- O'CONNELL, Richard B. (1961), «Rivas' *El desengaño en un sueño* and Grillparzer's *Der Traum ein Leben*: A Problem in Assessment of Influence», *Philological Quarterly*, nº 40.4, pp. 569-576.
- MATERNA, Linda (1998), «Prodigal Sons and Patriarchal Authority in Three Plays by the Duque de Rivas; *Lanuza*, *Don Álvaro o la fuerza del sino* and *El desengaño en un sueño*», *Letras Peninsulares*, nº 11.2, pp. 603-623.
- MELLER, Horst (1996), «The Parricidal Imagination: Schiller, Blake, Fuseli and the Romantic Revolt against the Father», en Frederick Burwick y Jürgen Klein (eds.), *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany*, Ámsterdam / Atlanta, Rodopi, pp. 19-62.
- MÉNDEZ, Sigmund (2000), *El mito fáustico en el drama de Calderón*, Kassel, Reichenberger.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1941), *Obras completas*, vol. 8: *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. 3: *Teatro: Lope, Tirso, Calderón*, Santander, Aldus (C.S.I.C.).
- MENESTRIER, Claude-François (1695), *Philosophia imaginum id est sylloge symbolorum*, Ámsterdam y Gdansk, Apud Janssonio-Waesbergios.
- MEZZACAPPA, Antonio L. (1962), «Campagna's Poetic Exchange with El Duque de Rivas», *Italica*, nº 39.2, pp. 105-113.
- NABERHAUS, Christine Blackshaw (2012), «Duque de Rivas' *El desengaño en un sueño*: A Contradictory Repudiation of Romanticism», *Bulletin of Spanish Studies*, nº 89.3, pp. 369-389.



- NAVAS RUIZ, Ricardo (1982), *El Romanticismo español*, 3ª ed., Madrid, Cátedra.
- NOVALIS (Friedrich von Hardenberg) (1978), *Werke, Tagebücher und Briefe*, vol. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, Hans-Joachim Mähl y Richard H. Samuel (eds.), Múnich / Viena, Carl Hanser.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999), *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, vol. 3: *Morgenröte. Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft*, Giorgio Colli y Mazzino Montinari (eds.), Berlín / Nueva York, Walter de Gruyter.
- PATRICIO, Germán de (2009), «Soñando juntos: contexto y siglos de oro en *El desengaño en un sueño* del Duque de Rivas, y sus contactos con *Don Juan Tenorio* de Zorrilla», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, nº 85, pp. 247-264.
- PEERS, E. Allison (1923), *Ángel de Saavedra, Duque de Rivas. A Critical Study*, Nueva York / París, Extrait de la *Revue Hispanique* vol. 58.
- PETRA-SANCTA, Silvester (1634), *De symbolis heroicis libri IX*, Amberes, ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti.
- PLATÓN (1903), *Opera*, vol. 4, Ioannes Burnet (ed.), Oxford, Clarendon.
- POLANSKY, Susan G. (1988), «Textual Coherence in the Duke of Rivas's *El desengaño en un sueño*: The Dramaturgy of Destiny», *Modern Language Studies*, nº 18.3, pp. 3-17.
- REGELE, Thomas (2009), «Dystopic Visions in a World of Illusion: *El desengaño en un sueño* by the Duke of Rivas», *Modern Language Studies*, nº 39.1, pp. 26-41.
- RUIZ DE LA SERNA, Enrique (1945), «Prólogo» a Ángel de Saavedra, duque de Rivas, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, pp. XI-CII.
- SAAVEDRA, Ángel de (Duque de Rivas) (1855), *Obras completas*, vol. 4: *Teatro*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- SCHUBERT, Gotthilf Heinrich von (1840), *Die Symbolik des Traumes*, 3ª ed., Leipzig, F. A. Brockhaus.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2004a), *Die Welt als Wille und Vorstellung*, en Wolfgang Freiherr von Löhneysen (ed.), *Sämtliche Werke*, vol. I, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (2004b), *Preisschrift über die Freiheit des Willens. Preisschrift über die Grundlage der Moral*, en Wolfgang Freiherr von Löhneysen (ed.), *Sämtliche Werke*, vol. 3: *Kleinere Schriften*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 519-815.
- SHAKESPEARE, William (1997), *The Riverside Shakespeare. The Complete Works*, G. Blakemore Evans et al. (eds.), 2ª ed., Boston / Nueva York, Houghton Mifflin.
- SINESIO DE CIRENE (1944), *Opuscula*, Nicolaus Terzaghi (ed.), Roma, Typis Regiae Officinae Polygraphicae.
- TRISTAN [L'HERMITE] (1984), *La Mariane. Tragédie*, Jacques Madeleine (ed.), 3ª ed., París, Nizet (Société des Textes Français Modernes).
- WOLFZETTEL, Friedrich (1991), «Der Traum der Revolte und "El desengaño en un sueño". Überlegungen zu einem tiefenpsychologischen Paradigma des romantischen Dramas in Spanien», en Karl Maurer y Winfried Wehle (eds.), *Romantik. Aufbruch zur Moderne*, Múnich, Wilhelm Fink, pp. 201-232.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1964), *Historia de la literatura española*, vol. 3, 3ª ed., Barcelona, Gustavo Gili.
- VALERA, Juan (1961), «Ángel de Saavedra, duque de Rivas», en *Obras completas*, vol. 2, 3ª ed., Madrid, Aguilar, pp. 722-760.
- VALERIANO, Pierio (1556), *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Basilea [Repr. Hildesheim / Zürich / Nueva York, Georg Olms, 2005].
- VIRGILIO (1969), *Opera*, R. A. B. Mynors (ed.), Oxford, Clarendon.
- VOLTAIRE (François-Marie Arouet) (1958), *Romans et contes. Texte établi sur l'édition de 1775*, Henri Bénac (ed.), París, Garnier Frères.